

Una puerta de entrada al proyecto político de Atirohecho

Ángela Martínez Fernández¹

Recibido: 23 de enero de 2023 / Aceptado: 28 de febrero de 2023

Resumen. El presente artículo se plantea como un espacio desde el que comenzar a analizar el sentido y el funcionamiento político de la compañía teatral valenciana Atirohecho, a partir de los presupuestos ideológicos que la conforman y en el interior de un marco social y cultural con el que interactúa. Así, entendemos Atirohecho como una narrativa para la disputa, es decir, un tipo de agente cultural que centra su producción dramática en el conflicto de clase interseccional y elabora una propuesta crítica contra los postulados neoliberales del sistema capitalista. Dado el cariz combativo que constituye a la compañía, esta establece una relación compleja con el campo cultural. No se inserta en él de manera aconflictiva, sino que lo tensa y lo reta, expone algunas de sus principales dinámicas de poder. Por todo ello, construimos una puerta de entrada o un asidero iniciático para el estudio de la compañía que se sostiene en tres ejes. En primer lugar, el del teatro físico (que baila), desde el que se concibe la utilización del cuerpo en el espacio dramático como una herramienta de trabajo que nace vinculada a la noción de la solidaridad obrera. En segundo lugar, abordamos el eje del teatro obrerista, que tiene como pieza central la memoria, es decir, la reactualización del análisis de clase a partir de los postulados feministas y los movimientos populares de América latina. Por último, nos centramos en la vinculación que Atirohecho mantiene con el teatro popular y con los movimientos sociales, a quienes reconocen como protagonistas de su teatro y en cuyas acciones participan. La compañía, que ha colmado la ciudad de referencias, lemas y elementos visuales, ha reactivado un modo de entender el teatro como herramienta de lucha para un territorio en disputa, convulsionado políticamente en las últimas décadas.

Palabras clave: Atirohecho; teatro físico; teatro obrerista; teatro popular; clase obrera.

[en] A gateway to the political project of Atirohecho

Abstract. This article is proposed as a space from which to begin to analyse the meaning and political functioning of the Valencian theatre company Atirohecho, based on the ideological assumptions that shape it and within a social and cultural framework with which it interacts. Thus, we understand Atirohecho as a narrative for dispute, that is, a type of cultural agent that focuses its dramaturgical production on the intersectional class conflict and elaborates a critical proposal against the neoliberal postulates of the capitalist system. Given the combative nature of the company, it establishes a complex relationship with the cultural field. It does not insert itself into it in an aconflictive way, but rather tensions and challenges it, exposing some of its main power dynamics. For all these reasons, we construct a gateway or an initiatory handle for the study of the company that is based on three axes. Firstly, that of physical theatre (which dances), from which the use of the body in the dramaturgical space is conceived as a working tool that is linked to the notion of workers' solidarity. Secondly, we address the axis of workerist theatre, which has memory as its centrepiece, i.e. the updating of class analysis based on feminist postulates and the popular movements of Latin America. Finally, we focus on the links that Atirohecho maintains with popular theatre and social movements, which they recognise as the protagonists of their theatre and in whose actions they participate. The company, which has filled the city with references, slogans and visual elements, has reactivated a way of understanding theatre as a tool of struggle for a disputed territory, politically convulsed in recent decades.

Keywords: Atirohecho; physical theatre; workerist theatre; popular theatre; working class.

Sumario. 1. Introducción. Un tiro de largo alcance. 2. Teatro físico (que baila): la performatividad de los cuerpos. 3. Teatro obrerista (que hace memoria). La lucha de clases en el siglo XXI. 4. Teatro popular (y posibilista). En defensa de la lengua y el territorio. 5. Sin concluir. Otras puertas de entrada. Bibliografía.

Cómo citar: Martínez-Fernández, Á. (2023) "Una puerta de entrada al proyecto político de Atirohecho", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 43-55.

¹ Universidad de Valencia/Universidad de Alcalá. angela.martinez-fernandez@uv.es. Este artículo ha sido realizado con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (APOSTD) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: APOSTD/2021/235).

A César de Vicente, por su cuidado y su labor incansable en el teatro y en la vida.

In memoriam.

1. Introducción. Un tiro de largo alcance²

Consideramos que este continente tiene en su vientre una criatura que se llama Revolución, que viene en camino y que inexorablemente por ley biológica, por ley social, por ley de la historia, tiene que nacer. Y nacerá de una forma u otra. El parto será institucional, en un hospital, o será en una casa. Serán ilustres médicos o será la partera quien recoja la criatura. Pero de todas maneras habrá parto. (*Ladran, luego cabalgamos*, 2013).

El continente parirá a una criatura llamada Revolución. Eso afirma, convencida, una compañía de teatro en 2013. Desde la periferia del territorio valenciano, un grupo conformado mayoritariamente por mujeres, sentencia sin un ápice de duda que todavía es posible en el nuevo milenio el alumbramiento de la revolución. Pareciera, no obstante, que su reclamo está más cerca de otra temporalidad y otra geografía, aquella desde la que Silvio Rodríguez cantaba: “La era está pariendo un corazón / no puede más, se muere de dolor / y hay que acudir corriendo / pues se cae el porvenir” (1978). Para ubicarnos en la *posibilidad del parto*, en sus coordenadas concretas, en sus presupuestos ideológicos y en sus modos de hacer, debemos primero acercarnos a sus parteras: la compañía teatral Atirohecho. Su directora, Carla Chillida, así la describe: “Atirohecho és, entre altres coses, una companyia de Teatre fisicopolític. Guerrilla teatral. Dansa protesta.” [Chillida en Boluda Gimeno 2019: 472].

Si la definimos acotando sus coordenadas de partida, Atirohecho es una compañía valenciana de teatro fundada en 2011 por Carla Chillida y el muralista Elías Taño, alrededor de La Internacional Teatral, en la que se integran actrices con una presencia continuada como Margarida Mateos y Yarima Osuna y en la que han participado otros actores como Pep Laza, Manuel Climent, Bruno Tamarit, Juanjo Navarro, Guille Zavala, Román Méndez, Rafa Segura, Hao Cui, Paula Romero, Don Rogelio, Isabel Martí, Patricia Pardo³, Ferrán Verdú o Florian Gründel, entre otras. La compañía comienza con una obra-homenaje a Mario Benedetti titulada *No te salves* (2011) y cuenta actualmente con ocho piezas teatrales: *Ladran, luego cabalgamos* (2013), *Donde las papas quemán* (2014), *El mercado es más libre que tú*

(2015), *La Sección* (2017), *Les Solidàries* (2018), *Tot explota* (2019) e *Ingovernables* (2019)⁴. A las que se suman, además, algunas obras de teatro breve como: *Usted es feliz* (2013), *Miedo por venir* (2016) o *Esta obra generativa* (2018). El trabajo de representación teatral viene sostenido y complementado a su vez por la fundación de la Miliciana Serigrafía⁵, un espacio de creación de propuestas visuales: talleres, murales colectivos, pancartas, etc.

No obstante, al margen de las constantes formales (intérpretes, obras...) nos interesa comprender Atirohecho como una *narrativa para la disputa*. Esto es: proponemos analizar el sentido y el funcionamiento de la compañía a partir de los presupuestos ideológicos que la conforman y en el interior de un marco social y cultural con el que interactúa. En palabras de Carolina Boluda Gimeno [2019], [la compañía muestra] “un interés explícit pels termes del món del treball: el treballador, la lluita obrera; i els seus contextos històrics, les revolucions, els moviments socials i els nous moviments polititzats d’allò social, l’imaginari comunista, el llibertari, el 15M, l’estètica del manifest, del carrer i les estètiques de la protesta” [Boluda Gimeno 2019: 317]. Por ello, pensamos, Atirohecho forma parte de las que en otro lugar hemos denominado “narrativas para la disputa” [Martínez Fernández, 2021], es decir, propuestas culturales que formulan un discurso alternativo a los postulados dominantes. Las narrativas para la disputa esgrimen una propuesta contrahegemónica: desmontan el discurso afín al neoliberalismo y plantean otros modos de representación, colocan en el imaginario otros modos de ver. Siguiendo a Raymond Williams [2009], las narrativas para la disputa podrían entenderse como formulaciones culturales que entran en batalla con las narraciones dominantes y aprovechan sus grietas de sentido. A un nivel general, funcionan bajo los presupuestos de la “literatura crítica contemporánea” que Becerra Mayor define como toda aquella literatura escrita desde y contra los regímenes de explotación, “una literatura que no despla[za] las contradicciones del sistema por otras asumibles, sino que se enfrent[a] directamente a ellas” [Becerra 2015: 19]. Por su cariz combativo, antisistémico, explícitamente interventor, la compañía teatral valenciana se ubica en ese espacio de producción cultural que trabaja con el conflicto, enuncia alternativas y se enfrenta a las diversas formas de violencia utilizando el soporte teatral para ello.

Partimos, pues, de una compañía teatral que funciona a partir de unos postulados políticos concretos: aquellos que entienden la cultura —y específicamente el teatro— como un espacio de intervención y de redistribución de los poderes. De ahí que los temas de interés abordados, la composición de las obras o la propia estética que manejan se encuentre en todo momento atravesada por los

² Quisiéramos agradecer a Berta Collado y a Jesús Peris su generosidad en el proceso de escritura del presente artículo. También al grupo de compañeras con quienes compartimos la afición por Atirohecho y con quienes hemos asistido siempre al visionado de todas sus obras. Y, especialmente, quisiéramos agradecer su generosidad permanente a Elías, Carla, Margarida y Yarima por recibir de buen grado el diálogo y, sobre todo, por darle forma a un teatro que defiende nuestra casa, que entiende la cultura y la vida como territorios de cuidado y resistencia.

³ Resulta interesante a este respecto la sinergia que mantienen con Patricia Pardo a partir de la obra *Les Solidàries*, ya que la actriz las conecta con formas e imaginarios propios del circo protesta.

⁴ Para más información sobre la compañía, sus funciones, las fechas de estreno, la duración de las obras, las intérpretes involucradas, etcétera, véase su página web: <https://atirohecho.wordpress.com>

⁵ La Miliciana Serigrafía nace innegablemente vinculada a los diseños y la estética del artista gráfico Elías Taño. Para más información sobre su obra, véase, entre otros: Taño, Elías [2021]: *Rayar los muros*, Bellaterra; Taño, Elías (2020): *Delitos de papel*, Osadia ediciones. O directamente en: <https://eliastano.net/>

conflictos de clase, género, raza o por los diversos imaginarios de la revolución o la militancia. Su forma de involucrarse explícitamente en las tensiones del contexto hace que la propuesta de Atirohecho encuentre en una amplia parte del público valenciano una acogida reseñable: algunas de sus obras se mantienen en cartel durante más de seis años y otras agotan instantáneamente las entradas (es el caso, por ejemplo, de *El mercado es más libre que tú*). A pesar de este marco de partida, no obstante, la compañía que aquí nos ocupa se encuentra atravesada por un elemento que dificulta nuestro análisis: la invisibilización historiográfica. A pesar de sus doce años de trayectoria y la variedad de propuestas dramáticas, partimos de un vacío analítico a la hora de comprender sus presupuestos formales, políticos o culturales (es decir, no hay más de dos o tres estudios aislados sobre la compañía). Esto se debe, pensamos, a una combinación de factores que se entrelazan: por un lado, a las dinámicas de (in)visibilización propias del espacio cultural que se agravan cuando nos referimos al teatro valenciano. Existe una escasa maquinaria académica que, aunque estudia y trabaja con algunos/as autores/as de la dramaturgia, no suele ahondar de la misma forma en las compañías teatrales. Así, el exiguo trabajo realizado sobre Atirohecho forma parte de un silencio mayor respecto al acontecimiento teatral (especialmente si ese acontecimiento teatral se realiza desde la periferia)⁶. En otras palabras: aunque la compañía ha sido reconocida por el público valenciano y por la crítica teatral, existe todavía una escasez teórica sobre sus producciones y sus fundamentos político-teatrales. No ha llegado a ser trabajada con profundidad desde el sector académico⁷.

A este factor, no obstante, se añade un segundo elemento: el desinterés de la propia compañía por insertarse en un espacio de validación canónico. Hablamos de “desinterés” porque la disputa que la compañía libra no es para posicionarse en primer plano dentro de los códigos culturales, sino para apropiarse del soporte teatral como herramienta de acompañamiento a la práctica militante. En este sentido, Atirohecho no ocupa una posición pasiva relegada a los márgenes del trabajo académico, sino que ellas mismas explicitan su distanciamiento y su recelo con respecto a los códigos del sector cultural dominante. De forma plenamente consciente deciden no entrar a batallar por el reconocimiento simbólico de la

historiografía, sino que invierten sus esfuerzos políticos en conectar la creación teatral (precaria, colectivizada, horizontal) con la práctica militante y las tensiones del entorno. De ahí su enraizamiento con las luchas vecinales (como ocurre, por ejemplo, con las del barrio de Patraix) o con los diversos movimientos sociales (destaca, entre otras, su vinculación con las luchas del CSOA en l’Horta).

En cualquier caso, llamamos la atención sobre este acontecimiento para explicitar que partimos de una escasez teórica y ello nos obliga a enfocar el presente artículo como un tanteo iniciático, como una puerta de entrada que solo comienza a dar los primeros pasos por su interior. Formulamos, pues, un posible asidero para el estudio de esa teatralidad y dividimos para ello el análisis en torno a tres ejes que sus componentes nombran y utilizan y que de uno u otro modo entran en diálogo con la historiografía teatral precedente —las sitúa en ella—. De este modo, construimos una plataforma todavía rudimentaria desde la que entender Atirohecho y, al mismo tiempo, iluminar conceptos conflictivos: teatro físico, teatro político, teatro popular. Aunque sabemos que estos se encuentran cargados de sentidos históricos, nuestro objetivo es actualizarlos y fijar la especificidad que adquieren al aplicarse a la dramaturgia de la compañía valenciana. O dicho de otro modo: es el nuestro un trabajo dialógico entre un objeto de estudio escasamente analizado y un marco conceptual que se redefine a su compás.

2. Teatro físico (que baila): la performatividad de los cuerpos

ATIROHECHO. Estamos hablando de las revoluciones de la clase obrera y, si no ponemos el cuerpo ¿cómo lo vamos a contar? Me encanta la sensación al terminar la obra porque he luchado a mi manera, poniendo todo lo que tengo. Es una forma de acreditar el discurso. Creo que no es lo mismo salir frescas y transmitir una idea que luchar esa misma idea. Trabajarla y defenderla hasta que no puedes más. Esto tiene una fecha de caducidad porque nuestros cuerpos no son los mismos que los de hace 8 años. Pero sí que hay una intención y nos hemos atrevido a acuñar términos como danza protesta oponiéndonos a la despolitización de la danza: ¿Hay algo más concreto que nuestros cuerpos puestos en pro de un mensaje? También hay una cosa muy bonita en el trabajo físico, que es que genera solidaridad obrera. Para mí, no ha sido igual un trabajo que requiera una implicación física, como la carga y descarga —con el compañerismo que se genera con el resto de gente—, que un trabajo de oficina. Creemos que hay algo entre lo físico, lo corporal y la solidaridad. [VV.AA. 2019: 15-16].

En el año 2019, en una entrevista concedida para la revista *Kamchatka*, Carla Chillida declaraba que la fundación de Atirohecho está directamente relacionada con su experiencia previa en el mundo de la danza contemporánea: “Yo empecé a denominarlo teatro físico

⁶ Partimos, innegablemente, del trabajo que realizan incansablemente algunos autores del espacio teórico, académico e historiográfico. A este respecto, tiene una importancia significativa la labor de análisis y compilación que llevan a cabo, entre otros, Ramón X. Roselló [2018, 2021, 2022], Xavier Puchades [2006], Sonia Casquete [2016] o Patricia Pardo (véase: <https://www.patriciapardo.es>). No obstante, nuestra advertencia señala hacia la necesidad de ampliar su labor y continuar las sendas de reflexión y metodología que estos proponen en torno al teatro valenciano y su campo cultural.

⁷ Cabría añadir, en este punto, otro aspecto fundamental aunque de distinta índole: la dificultad que la compañía encuentra para ser programada fuera del territorio valenciano. Así, en conversación con el propio Elías Taño, el artista reconoce que tras doce años de trayectoria todavía experimentan -casi con la misma intensidad- la precariedad económica que les genera no poder entrar en el circuito teatral del país. Los motivos responden no solo a su politización explícita e incómoda para una parte del campo dominante, sino también a las dificultades que presenta un espacio teatral monopolizado por dinámicas comerciales y competitivas.

porque venía de la danza y juntábamos teatro y cuerpo” [2019: 564]. Lo que en un principio es una vinculación intuitiva, ese desplazarse de la danza al teatro llevando consigo elementos del baile, se codifica en un discurso consciente sobre la importancia política del cuerpo. En la entrevista mencionada, Chillida complejiza el uso de esa noción que emplean para autodefinirse (teatro físico): el cuerpo, advierte, debe acreditar el discurso de las actrices, acompañarlo gestualmente, hacerlo pasar, *incorporarlo*. Por eso, las ideas o valores que se ponen a funcionar sobre el escenario deben “lucharse corporalmente”, deben implicar cansancio, sudor, incomodidad, etc. El cuerpo se entiende como una herramienta de trabajo; aquello que realizan sobre las tablas es un empleo de producción de ideas⁸. En este sentido, la compañía se inserta en el interior de un debate cultural más amplio que trabaja con las nociones de lo físico y lo político para tratar de delimitar sus fronteras. A este respecto, resulta de interés el debate acontecido recientemente en L’Estiba Cultural⁹, la plataforma de distribución y difusión del teatro político valenciano dirigida por Lola Domingo. En ese espacio al que Atirohecho pertenece, junto a otros proyectos como Obs-cenus, Codo con codo o La Familia Política, se retomó de nuevo una de las disyuntivas conceptuales propias de la dramaturgia. Esto es: puesto que todo teatro implica la dimensión física, corporal, por ende todo teatro sería político. Cómo acotar, entonces, la noción y en qué medida podría establecerse una diferenciación entre el denominado “teatro físico” y el “teatro político”.

Desde un postulado cultural semejante, las diversas compañías y autoras pertenecientes a L’Estiba debatieron y estiraron de nuevo los límites de ambos conceptos en un diálogo que permanece abierto y que pretende ahondar en las implicaciones políticas del cuerpo y de uno de los componentes constituyentes del teatro: el cuerpo. Frente a la disyuntiva, Atirohecho plantea que su desplazamiento a la hora de nombrarse (del teatro físico al teatro político) permite explicitar con mayor fuerza el componente ideológico y de intervención que implica su propuesta dramática. Por ello, para las actrices de la compañía el cuerpo no solo permite repolitizar espacios y narraciones, sino también construir solidaridad colectiva: la convivencia “corporal” que el teatro promueve se encuentra cerca de aquella que acontece en los trabajos manuales y que posibilita modos de hacer en común. Además, esa noción del cuerpo desborda inevitablemente el escenario, empapándolo todo de una forma orgánica. Se corresponde con las formas híbridas y mixtas de

vida-cultura que se alejan de las prácticas neoliberales desde las cuales se concibe el teatro como negocio y no como forma de conexión entre ciudadanías.

En su forma de nombrarse como teatro político y reivindicar la potencialidad del cuerpo como herramienta influye, pensamos, la vinculación directa que la compañía mantiene con los presupuestos de una parte del discurso feminista actual. Reivindican de forma crítica la performatividad del cuerpo y lo enuncian como un espacio atravesado por violencias y lógicas de dominación que son eminentemente heteropatriarcales. Por todo ello, entendemos el “teatro físico” de Atirohecho como la utilización conscientemente política del cuerpo ligada a principios obreristas, de lucha y de solidaridad. Las actrices no quedan nunca impunes cuando entran a la fábrica de producción simbólica. En palabras de Boluda Gimeno, en las obras de Atirohecho los cuerpos “es mostren forts i eficaços, cooperen en les càrregues i s’ajuden a elevar-se en interdependència” [2019: 482]. El cuerpo, entonces, aparece como herramienta de trabajo indispensable para poner la textualidad sobre el escenario; pero ese cuerpo no solo se tensa, trabaja, acompaña a los otros o levanta el puño (seña de identidad de la compañía), sino que sobre todo *baila*¹⁰. La danza adquiere una importancia central en la creación del relato dramático y les permite extremar los movimientos en momentos clave donde precisan remarcar la significación política. Es, no obstante, una danza obrerizada, atravesada por la idea de *poner el cuerpo a trabajar* y no como un modo de estetizarlo: “No quiere dar sensación de ligereza y volar, ella se destroza las articulaciones saltando y golpeando el suelo como golpean los martillos en las factorías y las metalurgias” [Jordán, 2015: s.n.].

La compañía baila entre estructuras de madera [Anejo 1], aferrados a objetos del mundo del trabajo, baila simulando ser la empresa constructora que derriba las barracas en Valencia [Anejo 2], bailan las mujeres de la Sección Femenina mientras recitan el listado de obligaciones que deben acatar como si se tratase de una clase de spinning [Anejo 3], los cuerpos se aprietan [Anejo 4], se embisten para hacer explotar los globos [Anejo 5], también se pisotean [Anejo 6], se lanzan objetos, se retuercen y, sobre todo, crean danza juntas donde los roles jerárquicos se desmontan para que la fuerza y la agencia quede también redistribuida [Anejo 7]: “A la Chillida no le interesa hacerle un bailecito bonito al público, ella quiere esforzarse hasta ahogarse en sudor, el mismo sudor de esfuerzo que ahoga a los temporeros bajo el sol de Almería.” [Jordán, 2015: s.n.].

3. Teatro obrerista (que hace memoria). La lucha de clases en el siglo XXI

En el imperio de la clase media las ideologías se convierten en grupos de consumo. Compramos camisetas Inditex con eslóganes feministas y la palabra «revolución» aparece en las campañas de las

⁸ En esta línea de reflexión se ubican también los creadores valencianos Vicente Arlandis y Sandra Gómez, quienes cuentan con una conceptualización similar en sus textos y en sus producciones artísticas.

⁹ Así se describe la plataforma en su repositorio web: “L’Estiba Cultural (a partir de ahora L’Estiba como en los contratos) es una plataforma de distribución y difusión del trabajo de diferentes creadoras escénicas valencianas, marcadas por su compromiso social y político. L’Estiba la forman 8 compañías de teatro, circo y danza. Genuinas y talentosas. Amigas. Leales y compañeras. Por orden alfabético: Atirohecho (teatro físico), Anna Albaladejo (proyecto Obs-cenus), Begoña Tena (teatro), Codo con codo (música-teatro), Fil d’arena (danza-teatro), La Familia Política (teatro), La Lola Boreal (danza-teatro) y Patricia Pardo (circo-teatro).” Para más información, véase: <https://lestibacultural.com/lestiba-cultural/>

¹⁰ Sobre las implicaciones políticas del baile, véase: VV.AA. (2021): *El mejor libro de danza del mundo. Imaginarios sobre danza y otros asuntos*, Da Vinci Editorial.

grandes multinacionales después del 15M. ¿Dónde empieza y acaba la clase media? ¿En un país con poca industria, existe la clase obrera? ¿Un camarero es clase obrera? ¿Lo es un futbolista? ¿Estamos explotados? ¿Comprendemos el significado de explotación? Y por último, ¿cuándo explotará todo? (*Tot explota*, 2019).

En el año 2019, la compañía estrena *Tot explota*, una obra dedicada íntegramente a explicar de forma pedagógica el pensamiento de Karl Marx. En ella, no solo se exponen didácticamente conceptos como el de “plusvalía” o el de “explotación”, sino que se convierte en un soporte para retorcir las contradicciones de la propia producción teatral: puesto que la obra se crea en el marco de la institución y con dinero público, la directora decide, entre otras cosas, proyectar los honorarios de cada uno de los artistas en el escenario. Desvelar aquello que no suele desvelarse. O en palabras de Marx: rebelarse frente al fetichismo de la mercancía y hacer explícito cuál es el coste económico de una obra que trabaja, precisamente, con las tensiones de la producción capitalista. El guion viene acompañado de una dedicatoria que se proyecta en la sala: “Dedicat al subjecte històric que la història nega”. Ese sujeto histórico, llamado clase obrera, resulta ser el sujeto protagonista de la producción teatral de Atirohecho: tanto los personajes como los espacios, las tramas y la propia dirección ideológica de sus obras se encuentra atravesada por un modo de ver obrerista, es decir, la compañía tiene como piedra angular de su proyecto el discurso de clase. Y esto acontece, pensamos, porque existe una concienciación previa con el origen obrero que antecede a la teatralidad.

En las diversas entrevistas concedidas, tanto Carla Chillida como Margarida Mateos o Yarima Osuna declaran que su pertenencia a la clase obrera determina la relación que establecen con el campo cultural: “Pero hay una vocación militante que no tiene nada que ver con el teatro, que es algo personal, cómo te enfrentas tú a la vida siendo de clase obrera. [...] Nos sentimos identificadas con el teatro proletario porque llevamos con nosotras esa conciencia de clase.” [2019: 563]. Desde ese lugar de origen, entonces, se toma una posición política como productoras del discurso y la posición es de cuestionamiento hacia los principios del campo cultural. Para las componentes de Atirohecho las categorías que articulan el espacio de la cultura (como la noción de *Artista* en mayúsculas) se relacionan directamente con los principios del sistema neoliberal (distinción, competición, insolidaridad) y, por tanto, afianzan la distancia de clase. Lo mismo sucede con el arte en sí mismo, entendido como un lugar de privilegio y acumulación del poder simbólico: “Nosotras rompimos muy tempranamente con esa idea, y siempre nos situamos dentro del marco de lo popular, incluso porque no creemos en el arte como una herramienta exclusiva de un grupo de privilegiados” [2019: 566].

No obstante, la reivindicación de lo obrero —en el exterior y en el interior del acontecimiento teatral— resulta compleja en un tiempo presente donde el análisis de clase sufre una marcada desacreditación¹¹. La com-

pañía despliega, por ello, un gesto de conexión entre temporalidades; esto es: revive la conciencia obrerista a partir de la reivindicación de su memoria para mostrar que aquella raíz de explotación sigue intacta. En *Ladran, luego cabalgamos* (2013) acuden a “los discursos de otros tiempos para establecer paralelismos con la situación política de nuestro convulso presente [...] Así coexisten en este espectáculo los discursos incendiarios de La Pasionaria con los mensajes de Anonymus difundidos a través de las redes sociales; la revolución de Asturias de 1934 con las acampadas del 15M” [Lorenzo, 2013: 11]. El objetivo es trabajar con un referente que está siendo convertido en fantasma y para ello se utiliza la memoria como guía, como punto de anclaje. Memoria que en muchos casos vuelve al tiempo presente convertida en artefacto pedagógico.

Seguimos en este punto los postulados de Jesús Peris [2023], quien estipula que el trabajo memorialístico realizado por Atirohecho se enmarca en unas coordenadas politizadoras y no paralizantes, no ancladas en el componente incapacitador de la melancolía exacerbada: “Atirohecho [...] se ha acercado de diversas maneras a esta “melancolía de izquierdas”. Creo que desde una posición militante, crítica y consciente han sabido evitar el riesgo de neutralizar la memoria reificándola, pero también el de caer en la espiral del duelo complaciente e indefinido.” [2023: 2]. Para el investigador, el modo en que la compañía trabaja con la memoria obrera permite revivirla, no concebirla como una pieza de museo. Así, advierte, es significativo por ejemplo cómo en la obra titulada *Donde las papas quemaron* (2014) las muertes de Víctor Jara y Salvador Allende “no son entonces el final” sino que se toman “su enseñanza y su ejemplo [para reforzar] la convicción de que la lucha continúa” [2023: 3-4]. Las palabras y la música se utilizan en pro de una dirección ideológica concreta: aquella que rescata acontecimientos de la memoria popular para conectarlos con las luchas del presente y reforzar el hilo histórico que las une.

Creemos, por tanto, que Atirohecho debe nombrarse como teatro obrerista en tanto nace, crece y se reproduce a partir de una concepción de lo social y lo cultural atravesada por lo obrero, por la lucha de clases reactualizada bajo los presupuestos del nuevo milenio. Y decimos “reactualizada” porque la compañía es uno de los ejemplos más paradigmáticos de *reactivación* de los principios marxistas en el teatro actual a partir de dos gestos críticos: es el suyo un teatro obrerista atravesado por las formulaciones propias del feminismo y es un teatro obrerista, producido en España, pero con una vinculación directa e ininterrumpida con América latina. Así, complejizan el referente “obrero” en la línea de propuestas teóricas como la de Silvia Federici [2018]¹² y

Romero Laullón, Ricardo y Tirado Sánchez, Arantxa [2016]: *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*, Akal; Jones, Owen [2013]: *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Capitán Swing.

¹² Nos referimos, concretamente, al gesto que Silvia Federici lleva a cabo en *El salario del patriarcado* [2018], donde reclama la necesidad de “darle la vuelta a Marx” para abrir la categoría obrera a otros sujetos y otras realidades que no necesariamente remiten al trabajador industrial: “[Marx] también nos proporcionó la prueba

¹¹ Para más información sobre el debilitamiento del referente obrero, véase: Wright, Olin [2018]: *Comprender las clases sociales*, Akal;

lo observan desde la agencia de la mujer; de este modo, advierten, es posible abrir la noción en un tiempo presente donde esta sufre una desacreditación significativa por haber quedado anclada al referente masculino, blanco y fabril¹³.

Así se muestra, especialmente, en las obras de *La Sección* (coproducida en colaboración con el Teatro del barrio, Madrid) y *Les Solidàries*. En la primera de ellas el foco se centra en la Sección Femenina de Falange, en las figuras de Pilar Primo de Rivera, Mercedes Sanz-Bachiller y Carmen Polo, y rastrea el modo en que los postulados androcéntricos de la dictadura imponen una educación política y religiosa que determina la evolución de la mujer durante cuarenta años. Por su parte, en *Les Solidàries* se rastrea la formación de uno de los grupos anarquistas de mujeres nacido en la década de los años veinte¹⁴ y recupera sus planteamientos de emancipación en un gesto de conexión evidente con los postulados actuales:

Las actrices prestan sus cuerpos a esas voces del pasado, resuenan en el presente con contundencia y apuntan hacia el futuro: “Estigues segura que avançarem i que guanyarem la revolució per guanyar la pau”, son las últimas palabras. Convocan los fantasmas, que se hacen cuerpo y recuperan capacidad de agencia. Las luchas del pasado no están entonces canceladas y en las obras de las pioneras integradas en la propia genealogía, en las derrotas anteriores, está el ejemplo, la densidad histórica, la enseñanza, y en ellas enraiza la voluntad de victoria. [Peris, 2023: 6].

La obra queda atravesada por una frase que se repite insistentemente: “Nosaltres, som nosaltres, mentre quede una, nosaltres seguim. Res més”. Es memoria, pues, pero memoria atravesada por una conciencia de clase feminista que concede la agencia a la mujer, la reconoce como sujeto histórico e indaga en sus transformaciones, sus posiciones políticas, sus modos de lucha y activismo.

concluyente de que teníamos que darle la vuelta a Marx y emprender nuestro análisis y nuestra lucha precisamente desde esa parte de la «fábrica social» que él excluyó de su trabajo” (2018: 64).

¹³ En palabras de Arantxa Tirado y Ricardo Romero Laullón: “Estas visiones ortodoxas, paradójicamente, alimentan el mito de una clase obrera folklórica a la que tanto apelan algunos de manera interesada para llevar el debate a su terreno. Nos referimos a la imagen de un trabajador varón, de mediana edad, padre de familia, heterosexual, vestido con un mono azul, que labora en una fábrica industrial, tiene carné de alguno de los grandes sindicatos de clase de este país y fuma ducados. Un personaje que, además, se adorna con calificativos de machista, sexista y racista. Dejando a un lado lo cuestionable de estas generalizaciones, este cliché de la clase obrera ni responde a los cambios sociales que se han producido en las últimas décadas ni nos permite avanzar hacia una identidad más plural que tenga en cuenta la nueva configuración de la clase trabajadora, heterogénea y multifacética, conformada por todos esos trabajadores y trabajadoras que no encajan en el prototipo, pero que son tan clase obrera como el modelo de trabajador industrial de los siglos XIX y XX.” [Laullón y Tirado 2016: 54-55].

¹⁴ “Las impulsoras de la Agrupación Cultural Femenina (Concha Liaño, Felisa de Castro, Aurea Cuadrado, Soledad Estorach); de las editoras de Mujeres Libres (Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada, Amparo Poch), de Federica Montseny, de Gracia Ventura, de Pura Arcos, etc.” [Peris 2023: 5-6].

El referente obrero se abre, se enuncia y se reactiva también en conexión directa con América latina. En la gira realizada durante su segunda obra, la compañía entra en contacto con grupos teatrales como Teatropello de Talca, Teatro Público de Santiago de Chile o Actuarnos-otros de Buenos Aires y “acaben de definir el seu projecte en eixe moment, passaran de definir-se com a teatre físic a definir-se com a teatre polític” [Boluda Gimeno 2019: 490]. La presencia de América latina en su discurso implica el reconocimiento del colonialismo ejercido desde España y la admiración por la conciencia de lucha de los territorios colonizados: “Hi ha una diferència de com ens enfrontem i com ens informem, i que nosaltres som colonialistes. Allí flueix més la informació i s’oposen més; tenen clar que cal lluitar i cap a qui cal dirigir-se” [Chillida en Boluda Gimeno, 2019: 492]. O, dicho de otro modo: el aprendizaje que adquieren de sus vínculos con Chile, Argentina o Colombia les hace formular un discurso de clase donde también se reconoce la violencia colonial y donde se recupera un elemento casi perdido en el campo cultural español: la posibilidad de pensar en antagonismos de lucha victoriosos. Así, la influencia latinoamericanista es evidente en la totalidad de sus composiciones, pero destacan especialmente el homenaje iniciático a Benedetti y *Donde las papas quemaron* (2014), que a partir de las figuras de Víctor Jara y Violeta Parra realiza un homenaje a la música popular de los años sesenta y setenta y reconoce las luchas del pueblo chileno: “En el trazado de la trayectoria de Víctor Jara se esboza un proyecto político concreto sobre la relación del artista con los movimientos sociales [...] que, no por casualidad, será también el de la compañía Atirohecho” [Peris, 2023: 4].

4. Teatro popular (y posibilista). En defensa de la lengua y el territorio

Es entender lo que es el teatro popular, intentar hacer del teatro una experiencia no tan elitista sino llevarla a una esfera popular donde todo el mundo pueda entenderlo y disfrutarlo. Esas fueron las enseñanzas de Chile y de Víctor Jara, de Violeta Parra y de toda la gente que abogaba por la cultura y el arte de base. A partir de ese momento las obras tienen un añadido: teatro físico, teatro político y teatro popular, en el sentido de que todo el mundo tenga acceso y no generar esa barrera entre los artistas y el pueblo. [VV.AA. 2019: 564].

Desde esa acotación teórica entiende la compañía lo que significa el “teatro popular”. Utilizan el concepto como el tercer vértice de su proyecto porque consideran que remite a una repartición de lo cultural entre agentes no habituales. O en palabras de Eva Fernández [2017: 267]: se quieren democratizar y repartir los medios de producción de las palabras. Ese acercamiento al pueblo y a las causas del pueblo, no obstante, no acontece de cualquier manera ni dirigido hacia cualquier público: lo político y lo colectivo son los elementos centrales de su propuesta. De ahí la vinculación directa de la compañía con los movimientos sociales, a quienes reconocen como protagonistas de su teatro y en cuyas acciones

participan: “Les activistes anònimes són les vertaderes autores de les peces de teatre [...] Nosaltres concebem l’escena com una continuïtat, això que passa al carrer és dramaturgia” [Chillida en Boluda Gimeno 2019: 476]. El nombre de la compañía resulta, a este respecto, significativo de su voluntad de intervención: “Hay que montar una obra a tiro hecho, como algo rápido, urgente” [VV.AA. 2019: 563]. Lo mismo sucede con algunos de los títulos de sus obras: “*El mercado es más libre que tú* era “una pintada en Valparaíso [Xile], feta així... amb un boli, res així impressionant... humil” [Taño en Boluda Gimeno, 2019: 495].

Siguiendo a Boluda Gimeno, Atirohecho convierte sus obras en un ágora abierta para hablar con el público: “La relació de la paraula amb el públic és la interlocució directa pròpia de les formes escèniques polítiques, encara quan semblara que parlen entre elles, la forma és d’àgora oberta” [2019: 484]. Ágora que por cierto adquiere su forma más radical en la escena final de su última obra (*Ingovernables*¹⁵, 2019): en ella, la compañía debate entre sí y con el público qué deben hacer con esa pieza teatral. Plantean abiertamente la posibilidad de okupar el teatro (en este caso, La Rambleta, de gestión privada) y quedarse dentro con los y las asistentes. Lo que pareciera un juego ficcional es en realidad la reproducción de un debate que se da en el interior de la compañía durante los ensayos. Debate que Chillida decide lanzar al público en las diversas representaciones para poner a prueba su concepción del teatro como elemento (o no) de intervención en lo político. La directora parece preguntar a los asistentes: hasta qué punto consideráis posible que una obra de teatro tenga efectos en nuestra realidad, que sirva para resignificar los espacios y convertirnos a todas en okupas¹⁶.

Así, pues, Atirohecho se define como “teatro popular” en tanto defiende la necesidad de intervención directa sobre el espacio social, reivindica la deconstrucción de la autoría jerárquica y fomenta el diálogo crítico con las personas que observan desde el otro lado. Sin embargo, como ocurría con su reactualización del teatro obrero, pensamos que la compañía estipula una manera concreta de producir teatro popular y que esta viene determinada por dos elementos: la lengua y el territorio. Con *Les Solidàries* Atirohecho inicia una transformación significativa: produce su teatro —y así se mantiene hasta la fecha— en valenciano. No solo los diálogos, también las canciones que Chillida compone se verbalizan en la lengua que tanto ella como Margarida Mateos utilizan en su espacio familiar. Es una apuesta, pues, de

cuidado hacia un idioma infravalorado en el territorio nacional. A este respecto, resulta significativo el gesto que llevan a cabo cuando representan sus obras en otros lugares, como por ejemplo Madrid: la compañía decide mantener parte del guion en el idioma original. Así sucedió, por ejemplo, con la representación de *Ingovernables* en Madrid en el año 2021. Ni las canciones ni los lemas populares mostrados en las proyecciones o las pancartas fueron traducidos.

El uso consciente de la lengua viene conectado, directamente, con la defensa del territorio. La compañía participa desde hace años de forma recurrente en las luchas que defienden el territorio valenciano frente a los proyectos de especulación inmobiliaria o de nuevas carreteras. Sus planteamientos conectan de lleno con una de las tensiones nucleares del País Valencià, aquella que queda recogida en el libro de Anaïs Florin y Alba Herreiro Garcés, *Ara vindran les màquines. Relats subalterns de la València Sud* (2018). La obra recopila los testimonios de aquellos afectados y afectadas por el Plan Sur, una medida política llevada a cabo en el año 1957 sobre la comarca de l’Horta Sud:

Esta obra supuso la transformación irreversible de una enorme superficie de huerta, además de la fragmentación de las áreas hortícolas al norte y al sur del nuevo cauce. En aquel momento, [...] los materiales como el acero y el hormigón invaden el mercado y se fomenta el culto al automóvil, al transporte privado. Las grandes infraestructuras son protagonistas del crecimiento económico y de la vertebración territorial. La ciudad se expande, fruto del crecimiento demográfico y económico del momento. El Plan Sur supuso una de las heridas más grandes y silenciadas del territorio valenciano con la expropiación y la destrucción violenta de 280 hectáreas de huerta productiva, casas, patrimonio y vidas. Partimos, por lo tanto, de una necesidad propia y colectiva de cuestionar las lógicas de construcción del territorio, las relaciones de poder generadoras y destructoras de sentidos y los silencios que forman parte de la historia hegemónica. [2018: en línea].

Atirohecho se suma a la corriente crítica de los movimientos sociales y las diversas agrupaciones que cuestionan la gestión del territorio valenciano y las medidas contra la huerta. Y participa, también, en ese gesto de recoger los testimonios como los principales relatos subalternos con capacidad política. Por ello en *Ingovernables* las acciones de los personajes sobre el escenario se intercalan con imágenes y narraciones de los afectados/as por las diversas medidas que, también a día de hoy, tienen lugar en Valencia. Especialmente aquellas relativas a la ZAL, una logística marítima portuaria aprobada recientemente en el Puerto de Valencia para facilitar el transporte y el almacenamiento de mercancías relacionadas con los grandes comercios. De nuevo, la compañía establece una conexión memorialística entre los primeros procesos de sometimiento y destrucción de la huerta con los que tienen lugar en el presente (procesos contra los que ellas mismas se oponen en colaboración con plataformas como “Horta és Futur. No a la ZAL”). Activistas, actrices y trabajadores/as de la huerta utili-

¹⁵ La obra recoge una de las tensiones más significativas de los últimos años en el territorio valenciano: “El intento de frenar o al menos visibilizar la destrucción del Forn de Barraca en el contexto de la innecesaria ampliación de la carretera V21” [Peris 2023: 7]. El conflicto se conecta directamente con las luchas por el territorio acontecidas en los años sesenta, con las estrategias de especulación inmobiliaria del Partido Popular durante el boom de los años dos mil y con algunos de los elementos clave del movimiento okupa.

¹⁶ “Por último acaban con un final metateatral que señala el origen especulativo del propio espacio teatral en el que se estrenó la obra y de paso explicitan la situación paradójica de una compañía de teatro político inserta en el sistema de ayudas de la administración autonómica, y trazan de manera muy aguda tanto sus posibilidades como sus limitaciones.” [Peris 2023: 7].

zan el valenciano como lengua vehicular de sus protestas, de sus acciones colectivas. De ahí que la compañía, en tanto productora de “teatro popular”, reproduzca en el escenario esos dos ejes desde los que se articula la resistencia de una parte cada vez mayor de los pueblos valencianos. La frase que aparece al final de su obra (“Juntas som ingovernables”, 2019) se ha convertido en uno de los lemas que la compañía ha desplazado de la huerta al escenario y viceversa.

5. Sin concluir. Otras puertas de entrada

La silueta de Atirohecho ya puede comenzar a vislumbrarse. Sus coordenadas ubican a la compañía en un lugar plural, politizado, popular y colectivo. La apuesta por recuperar la mixtura vida artística-vida política (teatro como forma-de-vida) se lleva a cabo a través de una estética panfletaria que se vincula, sin complejos, con el ideario anarquista y libertario; los cuerpos se mueven en la máquina de producción de ideas para poner sobre las tablas una ideología obrerista que defiende a las suyas. Frente al mercado teatral neoliberal, precario y veloz, Atirohecho hace funcionar un dispositivo político y cultural en el que confluyen las demandas sociales con las herramientas específicas del soporte dramático. Pensamos a este respecto, no obstante, que existen todavía muchas otras puertas de entrada para comprender a la compañía en toda su complejidad. Entre ellas, por ejemplo, la posibilidad de un análisis centrado en su propuesta estética, en el imaginario que construyen a través de la cartelería o los murales colectivos vinculados a la Milicianía Serigrafía. También se antoja como necesario un estudio de la recepción que reciben sus obras y discursos. No solo los vínculos recíprocos que establecen con los movimientos sociales en los que participan, sino también la acogida que se produce entre la variedad de espectadores que asisten a sus obras. Creemos, en este sentido, que tras once años de producción teatral Atirohecho tiene una responsabilidad significativa en la educación emocional y política del pueblo valenciano; por eso son reconocibles los lemas de la compañía en las diversas protestas así como el imaginario estético. Y en relación con ello, entonces, resulta también necesario observar qué papel ocupan en el territorio español, esto es, qué tipo de visibilidad o invisibilidad tienen en otros lugares como Cataluña, Madrid o Andalucía.

Por último, como forma de anticipación a una de las puertas de entrada que debería abrirse pronto, pensamos que Atirohecho se convierte en una plataforma idónea para pensar en las redes memorialísticas que acontecen (o no) en el interior del teatro valenciano. A este respecto, la investigadora Berta del Río señala que la dramaturgia valenciana sufre una ruptura en la transmisión de la memoria de diferentes generaciones teatrales con motores políticos similares. Debido a los procedimientos de mutilación social y cultural del régimen franquista y a las dinámicas de despolitización promovidas durante el periodo transicional,

las propuestas críticas se encuentran en gran cantidad de ocasiones desconectadas de sus antecedentes. Así, se abre una brecha entre las generaciones de teatros y resulta casi imposible reconocer una genealogía compartida de teatro político. Los coloquios, la horizontalidad de procesos y escrituras, compartir labores de producción, colocar cuerpos femeninos en escena para tensar la línea del decoro, la posición incómoda frente a las ayudas públicas o la incompreensión del circuito de programación, entre otros, son elementos presentes en el teatro valenciano a principios de los años setenta. El denominado Teatro Independiente de Valencia era anárquico, colectivista y explícitamente político, nació con la voluntad de defender la cultura y la lengua valenciana a través del teatro. No obstante, las políticas sociales y culturales de las últimas décadas del siglo XX fragmentan y borran una parte considerable de estas propuestas críticas en el interior de la dramaturgia valenciana. Es por eso, pensamos, que otra de las puertas de entrada a la compañía debería ahondar en las estrategias memorialísticas, en los borrados y en las desconexiones y tratar de remendar el hilo rojo de la dramaturgia crítica valenciana. Conectar, pues, los postulados del teatro antifranquista con los principios anticapitalistas de Atirohecho. La recuperación de la memoria permitirá, entonces, proyectar un futuro distinto (sobre las tablas y en la calle):

Eso es precisamente lo que hace Atirohecho de manera ejemplar. Nos recuerdan —y cito palabras suyas en *Ingovernables*— que no faltan las razones para hacer la revolución, pero no son las razones las que la hacen. Las revoluciones las hacen los cuerpos, y los cuerpos están sobre el escenario. No es suficiente para cambiar el mundo de base, pero no es poco aquí y ahora. Y, de hecho, como han demostrado espectáculo tras espectáculo, es imprescindible. [Peris 2023: 9].

A estas alturas no sabemos con certeza si el parto de la revolución acontecerá, solo sabemos —o acaso intuimos— que el teatro de Atirohecho está preparando el escenario *por si acaso*. Y lo prepara, desde hace dos años, a través de las llamadas “Juventudes de Atirohecho”, que quedan congregadas en torno a La Canadiense, una compañía de teatro joven. *Venezuela* es su primera obra, una pieza teatral en la que se denuncia la manipulación de los medios de comunicación y la distorsión que generan los nuevos espacios de virtualidad. Las parteras comienzan a dar el relevo porque sus cuerpos, advierte Chillida en una entrevista, se resienten también con los años de trabajo que llevan a cuestas. Queda intacta, no obstante, su impronta: la compañía ha colmado la ciudad de referencias, de lemas, de elementos visuales que son fácilmente reconocibles para sus habitantes. Ha reactivado un modo de entender el teatro como herramienta de lucha para un territorio en disputa, convulsionado políticamente en las últimas décadas. Y ha sembrado, para las que vendrán, una confianza ciega en el estallido, en la posibilidad del parto.

Bibliografía

- Atirohecho: “Atirohecho”, Recurso web <<https://atirohecho.wordpress.com>>, Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2022.
- Becerra, David (ed.) (2015): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones.
- Boluda Gimeno, Carolina (2019): *Creació escènica a València avui. Feminismes, memòria, migracions i classes*, Valencia, L'Estiba Cultural.
- Casquete Alemany, Sonia (2016): “Teatro y juventud en la provincia de Valencia” [tesis doctoral], Universitat de València.
- Chillida, Carla (2011): *No te salves*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2013): *Ladran, luego cabalgamos*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2014): *Donde las papas quemán*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2015): *El mercado es más libre que tú*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2017): *La Sección*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2018): *Les Solidàries*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2019): *Tot explota*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2019): *Ingovernables*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2013): *Usted es feliz*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2016): *Miedo por venir*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Chillida, Carla (2018): *Esta obra gentrifica*, de Chillida Carla, Valencia, obra de teatro.
- Federici, Silvia (2018): *El salario del patriarcado. Críticas feministas al marxismo*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Fernández, Eva (2017): “Narrativa crítica para un capitalismo incompetente”, *Revista Viento Sur*, Número: 150, Páginas: 262-267.
- Florin, Anaïs (2018): “Ara vindran les màquines”, Recurso web <<https://www.anaisflorin.com/ara-vindran-les-maquines>>, Fecha de consulta: 10 de octubre de 2022.
- Jones, Owen (2013): *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing.
- Jordán, Miguel Ángel (2015): “Danza combativa, teatro político y rock and roll” [Dosier Atirohecho, en línea <https://atirohecho.files.wordpress.com/2016/09/dossier_mercado_ok.pdf>].
- L'Estiba Cultural: “L'Estiba Cultural”, Recurso web <<https://lestibacultural.com/lestiba-cultural/>>, Fecha de consulta: 7 de octubre de 2022.
- Lorenzo, Ricardo (2013): ““Ladran luego cabalgamos”: cuando la revolución sube a escena”, *Periódico Más*, 31-octubre, pp. 11.
- Martínez Fernández, Ángela (2021): “Una genealogía de lo obrero en el campo cultural: narrativas ‘de la carencia’ y ‘para la disputa’”, *Orillas*, Número: 10, Páginas: 31-60.
- Olin Wright, Eric (2018): *Comprender las clases sociales*, Madrid, Akal.
- Pardo, Patricia: “Patricia Pardo”, Recurso web <<https://www.patriciapardo.es>>, Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.
- Peris, Jesús (2023, en prensa): “Repetir Durruti. La memoria como genealogía de las luchas del presente en el teatro político de Carla Chillida y A Tiro Hecho”, en Márquez Montes, Carmen y Bottin, Beatrice (eds.): *La artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, Peter Lang.
- Puchades, Xavier (2006): “Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)”, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, Número: 4, ISSN-e 1579-7368.
- Romero Laullón, Ricardo y Tirado Sánchez, Arantxa (2016): *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*, Madrid, Akal.
- Rosselló, Ramón X. (2018): “L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus”, *Zeitschrift für Katalanistik: Revista d'Estudis Catalans*, Número: 31, Páginas: 313-343, ISSN-e 2199-7276, ISSN 0932-2221.
- Rosselló, Ramón X. (2021): “País Valencià: canvis i reptes de la gestió teatral en el segle XXI”, *Revista de Catalunya*, Número: 313, Páginas: 112-127, ISSN 0213-5876.
- Rosselló, Ramón X. (2020): “Contextos y procesos en la autoría teatral valenciana del siglo XXI”, *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Número: 57, ISSN-e 2255-4483, ISSN 1575-9504.
- Taño, Elías (2020): *Delitos de papel*, Osadía ediciones.
- Taño, Elías (2021): *Rayar los muros*, Barcelona, Bellaterra.
- VV.AA. (2021): *El mejor libro de danza del mundo. Imaginarios sobre danza y otros asuntos*, Barcelona, Da Vinci Editorial.
- VV.AA. (2019): “[A tiro de]barrio”. Entrevista al colectivo teatral Atirohecho en Martínez Fernández, Ángela: “Monográfico Cultura(s) Obrera(s) en España”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, pp. 561-575.
- Williams, Raymond (2009): *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta.
- Anejo**
Todas las fotografías proceden de forma íntegra de la página web de la compañía teatral y pueden consultarse, así como ver el archivo de imágenes completo, en la siguiente dirección: <https://atirohecho.wordpress.com>

Anejo 1



Anejo 2



Anejo 3



Anejo 4



Anejo 5**Anejo 6**

Anejo 7

